

# Els oratoris catalans de finals del segle XVIII i principis del XIX com a elements receptors del classicisme musical

Xavier Daufí

Universitat Autònoma de Barcelona

**Resumen.** *Los oratorios catalanes de finales del siglo XVIII y principios del XIX como elementos receptores del clasicismo musical*

Xavier Daufí situa el oratorio como género receptor del clasicismo en Cataluña. En su artículo, nos presenta una extensa historia de este género en Cataluña, que en la segunda mitad del siglo XVIII ofrece ya las características del estilo clásico que se desarrolló en gran parte de Europa. El autor analiza las evidencias más notables del lenguaje musical, especialmente a través de la instrumentación, las estructuras formales y el parámetro armónico, destacando la obra del maestro de capilla de la catedral de Barcelona, Francesc Queralt (1740-1825), cuyos oratorios fueron compuestos entre los años 1777 y 1823. A la espera de nuevas investigaciones, concluye que los autores catalanes de la época ponen de manifiesto la recepción coetánea del estilo clásico creado en la Europa de la época.

**Résumé.** *Les oratorios catalans de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et début du XIX<sup>e</sup> siècle, comme éléments d'accueil du classicisme musical*

Pour Xavier Daufí, l'oratorio est le genre ayant accueilli le classicisme en terre catalane. Il retrace dans son article l'histoire de ce genre en Catalogne. En effet, celui-ci présentait déjà au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle les caractéristiques du style classique qui se développait dans une grande partie de l'Europe. L'auteur analyse les preuves les plus notables du langage musical, en particulier à travers l'instrumentation, les structures formelles et le paramètre harmonique. Notons la célèbre œuvre du maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone, Francesc Queralt (1740-1825), qui composa ses oratorios entre l'an 1777 et l'an 1823. Dans l'attente de nouvelles recherches, Xavier Daufí conclut que l'accueil contemporain du style classique créé dans l'Europe de l'époque est rehaussé par les auteurs catalans de cette période.

**Abstract.** *The Catalan oratorios at the end of the 18th and beginning of the 19th centuries as receptive elements of musical classicism*

Xavier Daufí places the oratorio as a receptive genre of classicism in Catalonia. In his article, he presents a vast history of this genre in Catalonia, which in the second half of the 18th century already showed characteristics of the classical style which was developed in

most of Europe. The author analyzes the most notable evidence of the musical language, especially through the instrumentation, the formal structures and the harmonic parameter, highlighting the works of the Cathedral of Barcelona chapel master, Francesc Queralt (1740-1825), whose oratorios were composed between 1777 and 1823. While expecting new research, he concludes that the Catalan authors of the period showed the contemporaneous reception of the classical style created in Europe at the time.

**Zusammenfassung.** *Katalanische Oratorien vom Ende des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts als Empfänger des musikalischen Klassizismus*

Xavier Dauff legt das Oratorium als Empfänger des Klassizismus in Katalonien dar. In seinem Artikel zeigt er uns eine ausführliche Geschichte dieser Art in Katalonien, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits die Merkmale des klassischen Stils aufweist, der sich großteils in Europa entwickelte. Der Autor analysiert die bemerkenswertesten Züge der musikalischen Sprache, besonders durch die Instrumente, die formellen Strukturen und den harmonischen Parameter, ein Werk des Kappellenmeisters von Barcelona, Francesc Queralt (1740-1825), dessen Oratorien in den Jahren 1777 bis 1823 komponiert wurden. In Erwartung neuer Nachforschungen schließt er mit der Bemerkung ab, dass die katalanischen Autoren dieser Epoche den zu dieser Zeit auftretenden Beginn des in Europa entwickelten klassizistischen Stils aufweisen.

El text que es publica a continuació correspon a la ponència que va ser llegida en el marc del congrés internacional «La Música de Mozart i la Recepció del Classicisme Musical a Espanya», que va tenir lloc a la seu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi entre els dies 3 i 7 de juliol de 2006.

## Introducció

A l'hora d'abordar l'estudi de la recepció del classicisme a Catalunya és possible fer-ho centrant l'atenció en l'oratori. L'oratori és, certament, un gènere amb una llarga i densa història a casa nostra, una història de més de cent anys. Els primers exemples documentats daten de finals del segle XVII. Lluís Vicenç Gargallo, mestre de capella de la catedral de Barcelona entre 1667 i 1682, va compondre durant els anys del seu magisteri almenys dues obres que poden considerar-se oratoris: es tracta d'*Historia de Joseph* i *Aquí de la fe*. Tot i les denominacions d'ambdues, *Historia* i *villancico*, respectivament, no hi ha dubte que, per les característiques de les composicions, es tracta de veritables oratoris<sup>1</sup>. Des d'aquest moment inicial fins al primer terç del segle XIX es van compondre i interpretar una quantitat ingent d'oratoris, no només a Barcelona, sinó per tot el territori català.

1. Vegeu: Francesc BONASTRE: *Historia de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682). Estudi i transcripció*. Barcelona: Diputació de Barcelona-Biblioteca de Catalunya, 1986. Francesc BONASTRE: «*Aquí de la fe*, oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682). Estudi i edició» *Recerca Musicològica*, VI-VII, (1986-1987): 77-147.

Aquesta ponència pretén explicar la recepció del classicisme a Catalunya a través de l'oratori. És per aquest motiu que el contingut de les pàgines següents s'ha d'entendre com una aportació parcial, una aportació que haurà de ser completada mitjançant l'estudi d'altres gèneres practicats a Catalunya al llarg del segle XVIII. Serà només a la llum d'aquest conjunt d'estudis parcials que es podrà arribar a un coneixement global que permetrà determinar finalment si l'estil clàssic va arrelar, d'una manera general, a Catalunya. Com s'anirà veient a continuació, almenys pel que fa a l'oratori, sí que es pot afirmar que els compositors catalans de la segona meitat del segle XVIII van assimilar els preceptes del classicisme.

Si volem basar el nostre estudi en l'oratori, caldrà en primer lloc posar de manifest la idoneïtat del gènere com a element que ens permeti comprovar l'arribada a Catalunya d'aquest nou estil. Per a això caldrà explicar, primer de tot, la importància que l'oratori va tenir a casa nostra. Veurem que es conserva una gran quantitat d'oratoris compostos durant tot el segle XVIII a diferents localitats del país. Indubtablement, aquest estat de coses converteix el gènere en un element perfectament vàlid per portar a terme l'estudi que ens proposem. En aquest cas la quantitat permetrà extreure conclusions a nivell qualitatiu. A través de la gran quantitat d'oratoris conservats es podrà estudiar, amb prou garanties d'obtenir resultats vàlids, la seva evolució estilística.

A continuació caldrà analitzar tot aquest *corpus* d'oratoris catalans des de diferents punts de vista per tal de comprovar si posseeixen característiques pròpies del classicisme. S'hauran d'estudiar les composicions tenint en compte diferents aspectes: la instrumentació, les estructures formals, la construcció dels recitatius i l'harmonia. D'aquesta manera es podrà establir definitivament si els compositors catalans estaven al corrent del llenguatge musical utilitzat pels autors europeus del moment.

## La història de l'oratori a Catalunya

Tot i que l'oratori va tenir una llarga història i una forta implantació al nostre país, aquest no va ser un gènere nascut a Catalunya. Cal buscar-ne els orígens a l'entorn de la congregació dels oratorians, una societat clerical fundada per sant Felip Neri a Roma cap a mitjans del segle XVI. Felip Neri va començar a reunir-se, amb voluntat catequètica, amb un petit grup de seglars per reflexionar sobre temes religiosos. La sala on es desenvolupaven aquestes reunions rebia el nom d'oratori, és a dir, lloc d'oració. Aquest nom, per extensió, també es va utilitzar per referir-se a l'acte que Felip Neri i els seus seguidors portaven a terme. Un aspecte important d'aquestes trobades és que Felip Neri hi va incloure, alternat entre les lectures i reflexions, el cant de *laude*, un tipus de composició vocal, a diferents veus, que el fundador coneixia dels seus anys de joventut a Florència. En el transcurs del segle XVI les confraries florentines interpretaven aquests cants durant les celebracions de les seves festes patronals.

Al principi, la música ocupava una part molt petita en aquestes reunions; només servia per ajudar a la reflexió i no hi tenia cap funció ornamental. Amb

el pas del temps, això no obstant, la presència de la música es va anar fent més i més important. Això és especialment evident en el cas de l'*oratorio vespertino*, un tipus d'oratori que tenia lloc els diumenges i dies festius després de vespres. La seva estructura ja demostra la major importància de la música davant de qualsevol altre element: *lauda*-sermó (recitat de memòria per un nen)-*lauda*-sermó (predicat per un pare de l'oratori)-*lauda*-sermó (predicat per un pare de l'oratori)-*lauda*. Cap a finals del segle XVI, aquesta estructura es va simplificar notablement, i va quedar de la manera següent: música-sermó-música. Per altra banda, entre les *laude* que es cantaven a l'oratori destaquen aquelles que eren escrites sobre un text narratiu i dramàtic, i en forma dialogada. Normalment hi intervenien dos personatges: l'àngel i l'ànima, l'arcàngel sant Gabriel i Maria, el guia i el pelegrí, Jesús i la samaritana o, entre d'altres, el cos i l'ànima (aquest darrer és, precisament, el cas de la *Rappresentazione di Anima et di Corpo* d'Emilio de' Cavalieri, obra interpretada dos cops a l'oratori de la Chiesa Nova Roma el febrer de 1600). Malgrat que no resulta del tot clar, es pot afirmar que aquestes *laude* dialogades van donar pas a finals del segle XVI a una nova forma musical anomenada *oratori*.

A partir d'aquest moment l'oratori es va anar escampant per tota la península italiana i també per altres països europeus. Ja hem vist que a Catalunya els primers exemples documentats daten de finals del segle XVII. Després de Lluís Vicenç Gargallo, i al llarg del segle següent, trobarem a Catalunya una quarantena de mestres de capella que també es dedicaran a la creació d'oratoris. Finalment, els canvis socials i els esdeveniments històrics que van tenir lloc entre els darrers anys del segle XVIII i el primer terç del segle XIX van fer que aquesta intensa activitat compositiva de l'àmbit religiós (que de cap manera es limitava únicament a l'oratori) quedés dràsticament truncada. Un fet interessant que cal destacar és que tots aquests autors que en algun moment o altre es van dedicar a la composició d'oratoris es trobaven repartits per diferents localitats del territori català. És a dir, que es tracta d'un fenomen generalitzat a tot el país, i no pas únicament limitat a la capital.

Certament, l'oratori va tenir una presència molt destacada a tot Catalunya al llarg del segle XVIII i primers anys del XIX. En una seixantena d'esglésies repartides per tot el país es van interpretar en aquest període, pel cap baix, uns quatre-cents oratoris. D'altra banda, es pot afirmar que els oratoris compostos en aquests anys eren tots ells fruit d'encàrrecs; era, doncs, la societat qui els demanava. Es tractava, en definitiva, d'un gènere fermament arrelat en la societat del moment. Els llibrets conservats (que són una font important per a l'estudi de la història del gènere a Catalunya) ens informen dels motius pels quals aquestes obres es van compondre. Les raons eren moltes i molt diverses, i les que més es repeteixen es poden resumir de la manera següent: per celebrar una festa dedicada a la Mare de Déu o a un sant, per solemnitzar una beatificació o una canonització, per celebrar el final de curs en institucions acadèmiques o per festivar les cerimònies de presa d'hàbit i professions de monges. També es cantaven oratoris per commemorar els difunts d'una parròquia o amb motiu de la col·locació o translació del Santíssim Sagrament a una església.

Si les xifres esmentades ja són prou significatives en si mateixes per posar de manifest la importància que el gènere va assolir a Catalunya, no menys inestimables resulten les explicacions que sobre les diferents interpretacions d'oratoris ens dona Rafel d'Amat i de Cortada, el Baró de Maldà, en el seu *Calaix de sastre*. A través del seu testimoni es reflecteix clarament la importància social de l'oratori a casa nostra. La interpretació d'una d'aquestes composicions a qualsevol església barcelonina (el Baró de Maldà es limita de manera gairebé exclusiva a Barcelona) significava sempre un esdeveniment al qual assistia una gran quantitat de públic.

El *Calaix de sastre* representa un perfecte complement de la informació aportada pels llibrets. En algunes ocasions el Baró ens fa saber el motiu pel qual s'interpretava un oratori determinat; altres vegades ens descriu l'ambientació de l'església on es cantava. En altres moments fins i tot ens explica algunes particularitats de la música i la manera com el públic la rebia. Pel que fa, per exemple, a l'oratori de Francesc Queralt titulat *Salomon a Regina Saba in-visus*, ens diu que la seva música era «selecta, y lo Cantich per elami fort (en Mi major), que acaba amb *Plusquam Salomon hic* era lo embeloso de la gent, y mes dels virtuosos de musica, per lo estraña, y alegre de tota ella»<sup>2</sup>.

Altres vegades el Baró també es fa ressò de l'inadequat capteniment d'algun sector del públic en les representacions d'oratoris. L'autor es queixa del poc recolliment i devoció amb què alguns hi assisteixen; explica que per a algunes persones tant els és l'església com el teatre. Tot i que Rafel d'Amat i de Cortada posa aquí un accent especial en el fet religiós que envolta la representació d'un oratori, cal recordar que l'escassa atenció, el poc respecte i la fàcil predisposició a fer aldarull eren igualment trets característics remarcables del públic operístic. Davant d'aquesta situació, el governador militar de Barcelona es veia obligat a publicar regularment reglaments en què es prohibien les actituds considerades inadequades al teatre. De manera semblant, les autoritats eclesiàstiques també manifestaven el seu descontentament pels comportaments poc respectuosos del públic que acudia a les esglésies a sentir oratoris.

Una qüestió interessant i que queda clarament explicada al dietari és la progressiva desaparició de l'oratori. Per una banda, com ja s'ha dit, les autoritats eclesiàstiques no veien amb bons ulls la interpretació d'oratoris a les esglésies perquè els semblava que la seva música i el comportament del públic era més propi del teatre que no pas d'un recinte sagrat. Amb tot, la prohibició resultava difícil d'imposar perquè el costum d'encarregar i fer cantar oratoris per solemnitzar determinades festivitats estava fermament arrelat a la societat del moment. Un esdeveniment que sí que va suposar un retrocés important en la producció d'oratoris va ser la Guerra del Francès (1808-1814), durant la qual la intensa activitat de les capelles de les diferents esglésies catalanes va disminuir considerablement. A partir de 1814, els pocs oratoris que encara es cantaven a les esglésies barcelonines eren presentats amb uns mitjans força modestos i ja no tenien res a veure amb aquelles magnífiques produccions d'abans de

la guerra. En diversos moments el Baró de Maldà explica, en dates posteriors al final del conflicte, que tot i que en alguna església se celebrés algun acte al matí en el qual hi havia una intervenció musical, a la tarda quedava suprimit l'oratori, i es commutava, en algunes ocasions, com a molt, pel cant del rosari. Amb tot, les capelles de música d'aquest moment van viure una reducció important en el nombre d'integrants. Per altra banda, i això també és indicatiu de la falta de diners, la quantitat de cera utilitzada per a la il·luminació era mínima. Certament, la crisi econòmica general que va comportar la guerra va afectar també, i de manera prou significativa, les institucions eclesiàstiques, que van veure notablement disminuïda la seva capacitat de patrocinar música.

L'escassetat de moneda va fer possible que la prohibició de cantar oratoris a les esglésies es pogués portar finalment a terme. Les capelles musicals, per una banda, ja no tenien l'esplendor anterior, i als gremis, per l'altra, els resultava cada cop més complicat costejar les despeses que significava encarregar i fer interpretar una d'aquestes composicions. Un altre esdeveniment que també va convergir en aquesta conjuntura va ser la desamortització duta a terme per Juan Álvarez y Méndez, conegut també com Mendizábal. Sens dubte que això va contribuir a agreujar una ja crítica situació econòmica de l'església que finalment va conduir a la pràctica desaparició del gènere a Catalunya. No hi ha constància, almenys d'una manera generalitzada, de producció d'oratoris després del primer terç del segle XIX, i els que es van compondre més endavant durant la segona meitat i finals del vuit-cents corresponen ja a un món completament diferent.

Una qüestió important que cal remarcar és que tots els compositors dedicats a l'oratori eren catalans. Podem parlar, doncs, clarament de música catalana i no pas, com passa amb altres gèneres, de música importada de l'estranger. D'aquesta manera, a partir de l'estudi dels gairebé quatre-cents oratoris esmentats es podrà observar l'evolució que la música religiosa en romanç ha experimentat a Catalunya al llarg del segle XVIII i primers anys del XIX. A través de l'oratori es podrà investigar sobre l'arribada del classicisme a Catalunya.

En resum, l'oratori és un gènere que al llarg del set-cents i primer terç del vuit-cents va ser general i abundant a tot el territori català. Els autors que es van dedicar a la seva composició eren tots del país. L'existència de l'oratori no va ser fruit d'una imposició sinó que, ben al contrari, va ser el mateix públic qui l'encarregava i el feia interpretar per solemnitzar festivitats diverses. A la vista de tot això es pot afirmar que l'oratori no va ser només una anècdota dins la història de la música catalana sinó que en va ser un element important que, en certa manera, en va dirigir el curs. Això és el que es demostrarà a les pàgines següents.

## **L'estil clàssic en els oratoris catalans de la segona meitat del segle XVIII**

Després d'aquesta presentació històrica ha arribat ja el moment d'estudiar si la música d'aquestes composicions presenta trets característics de l'estil clàssic que es va desenvolupar de manera clara i evident en altres zones d'Europa. Caldrà, en primer lloc, determinar algunes de les particularitats significatives

del llenguatge clàssic i, després, observar si es troben en la música dels compositors catalans. El marc d'aquesta ponència no permet un aprofundiment exhaustiu en aquesta qüestió; per tant, caldrà fixar-se només en alguns dels elements més notables d'aquest llenguatge musical. Caldrà centrar l'atenció en la instrumentació, en les estructures formals, en la construcció dels recitatius i en l'harmonia. Tots ells intervenen de manera característica en la configuració de l'estil clàssic.

### *Estudi de la instrumentació*

Pel que fa a la instrumentació, s'observa que el paper assignat a cadascuna de les diferents seccions orquestrals determina en gran mesura l'aspecte final de la música d'aquest període. En principi, al llarg del segle XVIII hi havia la tendència d'assignar als instruments de corda el moviment, mentre que els instruments de vent, en general, s'encarregaven de proporcionar el suport harmònic. Així, el *tutti* orquestral resultava una perfecta combinació d'activitat melòdica per una banda, i d'assentament harmònic per l'altra; el vent donava cohesió al conjunt i la corda aportava l'energia. Cal observar amb més deteniment, però, la funció dels instruments de vent. Aquesta secció estava formada generalment per flautes, oboès, trompes i fagots. Cal assenyalar, per altra banda, que a mesura que avançava el segle s'anava fent cada cop menys corrent (tot i que no va arribar a desaparèixer mai del tot) la presència d'una part per al continu, és a dir, per a l'acompanyament. La funció que en la música barroca tenia assignada el continu, en la música del classicisme la portaria a terme la secció de vent, especialment les trompes i oboès. Aquests instruments, amb notes llargues (dominant i tònica i les seves respectives quintes, principalment), clarificaven l'harmonia. Per la seva banda, les flautes van assolir una funció més aviat decorativa. En ocasions, els instruments de vent doblaven la corda, flautes i oboès els violins, i fagots els violoncels i contrabaixos. De manera general, la base del discurs musical es trobava en els instruments de corda, que eren els que intervenien, gairebé ininterrompudament, al llarg de tota la composició. Els instruments de vent, per la seva banda, tenien una participació més irregular, i es mantenien durant un nombre més o menys important de compassos en silenci. D'aquesta manera s'introdueix en la música la varietat tímbrica, una característica totalment inexistente en la música barroca, en la qual els instruments que iniciaven un moviment intervenien invariablement fins al final.

Si en un primer moment, com ja s'ha vist en la descripció anterior, el vent estava generalment supeditat a la corda, cap als darrers anys del segle XVIII s'observaran canvis importants pel que fa al tractament dels diferents instruments de l'orquestra. Progressivament, el vent anirà assolint una major independència respecte de la corda. És a dir, que cada vegada més tindran els instruments d'aquesta secció un major protagonisme en la presentació de material temàtic important del discurs musical.

Si considerem l'orquestra utilitzada per Haydn i Mozart en la música vocal, podran constatar-se, pel que fa al tipus d'instruments, algunes diferències

respecte a l'orquestra emprada per aquests mateixos autors en la música simfònica. En la música vocal calia interpretar un text, i per tant Haydn i Mozart tendien a incloure més varietat d'instruments de vent per tal de tenir més recursos. La música vocal tenia un caràcter més descriptiu i il·lustratiu que no pas la simfònica o el concert. Així, a banda dels ja esmentats flautes, oboès, trompes i fagots, en les últimes òperes de Mozart i en els dos darrers oratoris de Haydn, intervenen altres instruments de vent com ara el clarinet (que Mozart substitueix pels *corni di bassetto* en determinats números d'algunes de les seves òperes), el flautí o el trombó. La voluntat de Haydn i Mozart no és únicament deixar entrar aquests instruments a l'orquestra, sinó donar-los, a més, un paper destacat. En molts casos el vent serà utilitzat sense la participació de la corda, presentant, tot sol, material temàtic important.

Començant per aquest darrer punt, es pot afirmar ja des d'ara que aquest tipus d'orquestra no es troba en els oratoris dels compositors catalans de la segona meitat del segle XVIII. L'orquestra emprada dependrà de les disponibilitats reals, més que no pas de la voluntat dels compositors. Pel que fa a la capella de la catedral del Barcelona, la més important agrupació orquestral del moment, val a dir que tenia una plantilla en certa manera inestable. Més o menys fixos hi havia violins, oboès i trompes; per altra banda, instruments com violes, contrabaixos i fagots hi tenien una presència més irregular, i era el mestre de capella qui, en la mesura de les possibilitats, en decidia la seva inclusió.

1 Aria. Andante

Obue Primo

Obue Segundo

Corno Primo

Corno Segundo

Tenor I Coro

Violino Primo

Violino Segundo

Contrabasso

Continuo



[illegible]

*Ana madre de Samuel, después de estéril fecunda* (1778), núm. 5  
cc. 1-12

Deixant de banda el que s'ha afirmat sobre l'orquestra de les darreres composicions vocals de Haydn i Mozart, en referència a la resta de les qüestions esmentades en relació amb la instrumentació, s'observa que l'agrupació instru-



[illegible]

*Oratorio a la casta Susana* (1798), núm. 14  
cc. 1-17

oratoris complets escrits entre 1777 i 1823. Es tracta d'una xifra prou significativa i d'un lapse cronològic que comprèn clarament el període que estem considerant.

La plantilla instrumental emprada per Francesc Queralt en els seus deu oratoris consta, bàsicament, d'una secció de vent integrada per parelles d'oboès (que en alguns moviments s'intercanvien per flautes) i parelles de trompes, i d'una secció de corda composta per violins primers i segons que, depenent de les disponibilitats, s'ampliava amb violes, violoncel·ls i contrabaixos. Excepcionalment, a la secció de vent es demana la presència del fagot, utilitzat en alguns casos de forma concertant. A més de determinar quins són els instruments que integren l'orquestra també és important conèixer quina és la funció de cada un d'aquests instruments dins de l'orquestra. Pel que fa a l'evolució del llenguatge orquestral al llarg del classicisme, un dels elements més remarcables és el progressiu alliberament dels instruments de vent respecte a la secció de la corda. Aquesta evolució es pot observar en els oratoris de Francesc Queralt. En les primeres composicions el vent és del tot dependent de la corda: el material musical important és introduït i desenvolupat pels instruments de la família del violí. El vent aporta únicament el suport harmònic i la varietat de timbres. Com a molt dobra alguns instruments de corda. Un exemple d'això, entre els molts que es podrien aportar, es troba a l'inici de l'ària número 5 d'*Ana madre de Samuel, después de estéril fecunda* (1778). S'hi observa com el vent ofereix contrast tímbric i una funció purament harmònica. En oratoris posteriors aquest tractament canvia: a poc a poc, als instruments de vent se'ls va confiant

Cavatina. Largo  
solo

Oboe Primo *Dolce*

Oboe Secondo

Fagot *Dolce*

Corni Primo/Secondo *In F*

Alto I Coro

Violino Primo *p*

Violino Secondo *p*

Violetta *p*

Contrabasso *p*

Con-

Ob I

Ob II

Fg

Cor I/II

A I

fu - so, qui - sie - ra ha - llar - te mi Dios ha -

VI I

VI II

Vla

Cb

*La conversión de Agustino* (1804), núm. 10  
cc. 1-11

material musical propi. En determinats moviments d'alguns oratoris, certs instruments de vent tenen un paper concertant amb el solista. Aquest cas s'observa al duo número catorze de l'*Oratorio a la casta Susana* (1798), en el qual la secció de vent-fusta està formada per un oboè i un fagot. El tema principal el presenten aquests dos instruments, mentre que la corda executa l'harmonia. El tema, sense ser interpretat per la corda, passa a continuació als solistes (soprano i contralt). Al principi del número 10 de *La conversión de Agustino* (1804) hi ha un exemple semblant: sobre un acompanyament de la secció de la corda, l'oboè i el fagot presenten el tema tot alternant-se amb el solista.

Pel que fa al tractament orquestral, almenys en el marc dels oratoris de Francesc Queralt, resulta evident una clara evolució. Una evolució que es va donar de manera semblant en la música europea de la segona meitat del segle XVIII. Pot concloure's, a partir d'aquí, que el compositor català va conèixer i assimilar aquest aspecte concret del llenguatge musical del classicisme. Cal comprovar, però, si aquesta característica es dona igualment en la música d'altres compositors catalans del moment; en cas afirmatiu, i tot sembla apuntar en aquesta direcció, es podria assegurar que aquest tret determinat del llenguatge clàssic sí que va ser adoptat pels músics del nostre país.

*Estudi de les estructures formals*

L'estudi de les estructures formals també pot proporcionar dades valuoses a l'hora de determinar la recepció del classicisme a Catalunya. L'element més important que cal considerar en fer una anàlisi formal d'una obra pertanyent al classicisme és el període. Es tracta del mínim fragment musical amb sentit complet. La manera com els autors han utilitzat aquest element marca una clara diferència, per exemple, entre la música del classicisme i la de l'època barroca. Per als compositors clàssics el període és un element susceptible de ser modificat, de ser desenvolupat; en la música barroca, en canvi, es manté pràcticament inalterat al llarg de tota la composició. Es podria dir que la música clàssica sorgeix a partir del desenvolupament del període, mentre que la música barroca està composta per la repetició i successió de períodes. Certament, abans de començar a parlar de les macroestructures formals cal considerar la microestructura de la música composta en aquest moment.

Els dos aspectes que caracteritzen el període a l'època del classicisme són la cadència i la simetria. La primera serveix per delimitar i marcar el diferent èmfasi en els diversos punts d'inflexió del període. Els tipus de cadència emprats són l'autèntica (la successió V-I, utilitzada per marcar clarament un final), la semicadència (un descans sobre la dominant per indicar una interrupció momentània del moviment), la cadència trencada (un tipus de cadència en la qual se substitueix l'acord de tònica per un altre, generalment el sisè grau) i la cadència imperfecta (utilitzada per indicar que el final no és encara definitiu i en la qual un o tots dos acords de tònica i dominant es troben en alguna de les seves inversions). Si es considera el classicisme com una època de clara influència apol·línica serà fàcil d'entendre que la simetria és un element que haurà d'estar present a qualsevol manifestació artística d'aquest moment. I la música no serà aliena a aquesta norma. En efecte, el període és també simètric. L'arquetipus de període clàssic és aquell que està compost per vuit compassos subdividits en  $4 + 4$  i puntuat generalment amb una semicadència en el quart compàs i una cadència autèntica en el vuitè. És evident que si la música s'hagués de limitar constantment a aquesta simplicitat resultaria totalment mancada d'interès. Per aquest motiu, els compositors d'aquest moment van buscar tota una sèrie de recursos per trencar, d'una manera controlada, aquesta simetria. Un dels procediments més habituals per aconseguir això era el d'afegir fragments, de més o menys extensió, a un període de vuit compassos com el descrit anteriorment. D'aquesta manera, partint d'una frase simètrica s'aconseguia una major varietat.

En el seu completíssim *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-93) Heinrich Christoph Koch explica la manera com els autors del primer classicisme ampliaven les seves frases musicals simètriques. Mitjançant un exemple mostra per quins procediments un període de vuit compassos podia convertir-se en un extens passatge de 32. Els recursos més habituals amb els quals s'aconseguien aquestes extensions són els següents: a) repetir un determinat motiu sobre una harmonia diferent, b) reforçar una cadència mitjançant la repetició

Allegro

Tiple i Coro  
niel [ven] de - xa las ca - de nas que ya te es -

Violino Primo  
*p*

Violino Secondo  
*[p]*

Violoncello  
*p*

Contrabaxo  
*p*

Ti I  
pe - ra el rey que ya te es - pe

Vi I  
*f p*

Vi II  
*f p*

Vc  
*f p* [3]

Cb  
*f p* [3]

Ti I  
ra el rey.

Vi I  
*f p* [p] *f* *p*

Vi II  
*f p* [p] *f* *p*

Vc  
*f p* [p] *f* *p*

Cb  
*f p* [p] *f* *p*

variada d'una fórmula cadencial, c) repetir un mateix motiu, a una altura diferent, però sobre la mateixa harmonia, d) repetir fórmules rítmiques, e) inserir material nou, f) fer progressions, g) reforçar una semicadència tot repetint-la, h) reforçar un final mitjançant l'addició de fórmules cadencials. Koch explica que la música creada a partir de la utilització d'aquests recursos seria típicament galant. En les composicions clàssiques, a més d'això s'observaria un constant trapàs de motius d'uns determinats instruments de l'orquestra a uns altres.

Alguns d'aquests procediments es troben en els oratoris del compositor que hem pres com a model per estudiar la música catalana de la segona meitat del segle XVIII i principis del XIX. Les obres que Queralt va compondre a la dècada dels setanta es caracteritzen, en general, per estar escrites per frases curtes i clarament separades per silencis. També s'observa, amb tot, un cert interès pel desenvolupament dels períodes a la manera dels compositors europeus. Un exemple interessant en aquest sentit és l'ària número 10 de l'oratori *Daniel en Babilonia* de 1777. Després d'un passatge en forma de recitatiu *obligato* s'inicia al compàs 16 el que és pròpiament l'ària amb una frase de tretze compassos que, considerant els procediments exposats més amunt, es pot reduir a un simple període de 4 + 4. Cal dir, per altra banda, que al llarg d'aquest fragment es va de la tonalitat principal a la de la dominant. Fixant l'atenció en la frase s'observa que els compassos 19-21 no són més que la repetició, en aquest cas amb la mateixa harmonia i en la mateixa tonalitat, dels tres anteriors. El compàs 24 repeteix, pràcticament amb la mateixa harmonització, el que s'ha sentit en el 22. Pot observar-se que a la segona meitat del 22 el violí segon fa sonar la sèptima, mentre que en el 24 toca la tercera de l'acord. Finalment, el compàs 26 repeteix, una segona major més amunt i amb una harmonització diferent, el que ja s'ha sentit al 23. Així, deixant de banda aquestes extensions, el període, en el seu estat pur, quedaria reduït als compassos 16-18, 22-23, 25 i 27-28.

En aquest exemple de *Daniel en Babilonia* s'observa que el material temàtic es troba únicament a la veu; els instruments no participen en presentació dels diferents motius. A mesura que avança el temps l'estructura dels períodes va adquirint una major complexitat i els elements motívics van passant lliurement per diferents instruments. Un exemple interessant d'això es troba al rondó número 5 de *Salomon a Regina Saba invisus* (1783). Entre els compassos 34-41 hi ha un perfecte període de 4 + 4 compassos interpretat conjuntament pel solista, els violins primers i les flautes; els violins segons i el contrabaix s'encarreguen de l'acompanyament (les trompes intervenen al final). És remarcable l'intercanvi de motius que es dona en aquest passatge entre les diferents parts de l'orquestra i el solista. En aquest fragment, caracteritzat per la independència de les diferents seccions instrumentals, Francesc Queralt demostra conèixer bé les maneres de fer dels compositors europeus contemporanis. Des del punt de vista motívic es constata l'estructura següent: a-b-a'-b' i a-a'-c. Els dos primers compassos són interpretats pel solista i la corda; en el tercer compàs intervenen el solista, els violins i les flautes; en el quart compàs, altra vegada el solista i els violins. El cinquè compàs és interpretat únicament per la flauta obligada, mentre que en els tres darrers hi ha la intervenció de les flautes, el



solista i la corda. Aquest mateix període que aquí apareix en la seva forma simple, al principi del moviment es troba modificat amb l'afegit de material nou: una sèrie de passatges virtuosístics a càrrec de la flauta obligada. Després de dos compassos introductoris la flauta presenta el fragment a-b-a'-b', després

Flauta Obliga

[Flauta Seconda]

Corno Primo/Secondo

Alto I Coro

Violino Primo

Violino Secondo

Contrabasso

Continuo

FI Obl.

[FI II]

Cor I/II

A I

VI I

VI II

Cb

Cont

Est sa - pien - tia so - le spe - cio - sior

so - le spe - cio - sior,

del qual inicia un passatge 18 compassos de caire virtuosístic. A continuació flautes i violins primers presenten la segona part del període per reprendre l'instrument de vent solista altra vegada un passatge virtuosístic, aquest cop de 6 compassos. Aquest, per cert, és també un exemple que demostra l'emancipació dels instruments de vent respecte a la secció de corda: en aquest cas la primera part del tema ha estat presentat per la flauta, mentre que els violins s'encarreguen de l'acompanyament.

Aquest parell d'exemples (podrien aportar-se'n més) demostren que certament Francesc Queralt coneixia bé la pràctica musical de la seva època i la utilitzava amb força encert per crear les seves pròpies composicions.

Queda ara una investigació sobre la macroestructura, és a dir, els tipus formals emprats. La comparació d'aquests amb els que habitualment trobem a Europa en aquest moment corroborarà, pel que fa a aquesta qüestió, el grau d'assimilació del llenguatge clàssic per part de Francesc Queralt. En efecte, l'estudi de les diferents formes utilitzades pel mestre de capella de la catedral de Barcelona a l'hora de compondre les àries dels seus oratoris permetrà establir l'evolució, des del punt de vista formal, d'aquest compositor. Si considerem, per començar, les òperes i oratoris europeus de la segona meitat del segle XVIII s'observarà que no hi va haver una única forma que es mantingués constant al llarg d'aquests cinquanta anys, sinó que van ser diferents estructures les que es van anar utilitzant. De les diverses formes, unes van ser més habituals a la primera part d'aquest període i altres ho van ser a la segona.

Les formes més arcaïques d'ària utilitzades pels compositors del període que estem considerant són l'ària *da capo* i l'ària *dal segno*. Totes dues van ser heretades del darrer barroc i van estar vigents durant els anys cinquanta. Als anys seixanta l'ària *da capo* va iniciar un declivi que la va portar a la seva pràctica desaparició a la dècada dels vuitanta. Paral·lelament, en aquest mateix període apareix una nova forma que es coneix amb el nom d'ària *da capo* transformada (un tipus d'ària *da capo* en el qual la tercera secció no és una repetició idèntica de la primera i cal, per tant, escriure-la de nou). Des del punt de vista harmònic l'ària *da capo* transformada permet acabar la primera secció en la dominant, cosa que era del tot inviable en el tipus més antic, en el qual el final de la secció A representava el final del moviment, i per tant era prescriptiu que acabés amb la tònica. Entre els anys vuitanta i la segona dècada del segle XIX el panorama canviarà radicalment. S'abandonarà definitivament l'ària *da capo* i l'ària *dal segno* s'utilitzarà molt rarament. Per altra banda es faran del tot habituals l'ària *da capo* transformada i la cavatina (tipus formal constituït únicament per la secció A d'una ària *da capo*); al costat d'aquestes apareixeran nous tipus formals que s'aniran fent cada cop més habituals: el rondó, l'ària en dos temps i l'ària *durchkomponiert* (integrada per un nombre variable de seccions contrastants).

Totes aquestes estructures formals, pròpies de diferents moments de la segona meitat del segle XVIII i primeres dècades del XIX, les trobem presents en els deu oratoris de Francesc Queralt. Tanmateix, els tipus formals utilitzats en els primers oratoris no són, en general, els mateixos que va emprar en compondre

	D.C.	D.S.	AA*	D.C. transf.	Cavatina	Durch...	2 parts	Rondó
1777-1783	7	3		3	1			1
1786-1823	1	6	2	6	4	1	10	5

els darrers. En efecte, si s'ordenen cronològicament les composicions s'observarà que la freqüència amb què apareixen les esmentades formes concorda del tot amb el que s'esdevenia a la resta d'Europa. Això demostrarà que Francesc Queralt estava al corrent dels usos de l'època i que era un músic capaç d'evolucionar. És presumible que altres compositors del mateix moment seguissin el mateix camí del mestre de capella de la catedral de Barcelona.

Ja s'ha dit que els deu oratoris que considerem de Francesc Queralt van ser compostos entre 1777 i 1823. Un quadre cronològic on figurin aquestes obres permetrà clarificar, des del punt de vista formal, l'evolució del compositor. D'acord amb el que s'ha dit més amunt, la dècada dels vuitanta significa un moment en què es dona un canvi important de direcció: les formes barroques desapareixen pràcticament del tot, mentre que altres tipus d'estructures més modernes es generalitzen. Tenint en compte les dates de composició dels deu oratoris de Francesc Queralt considerats, es poden establir dos períodes separats per un punt central coincident amb l'esmentat moment d'inflexió (els anys vuitanta): de 1777 a 1783 i de 1786 a 1823. Completen el quadre el nombre d'àries de cadascun dels diferents tipus emprats. El resultat no difereix en gran manera de la situació a Europa. Efectivament, la forma que més es repeteix en els oratoris més antics és l'ària *da capo*. Al seu costat hi ha alguns exemples més d'àries *dal segno*, *da capo* transformades, una cavatina i un rondó. Tot això respon perfectament als paràmetres de l'època. La forma d'ària *da capo*, heretada del barroc, és encara molt present en els primers anys del classicisme. Ja s'ha dit que l'ària *da capo* va ser molt habitual durant la dècada de 1750, va començar a declinar durant la de 1760 i va desaparèixer pràcticament cap a la dècada de 1780. Això es veu perfectament reflectit en el quadre adjunt: durant el primer període hi ha gairebé el mateix nombre d'àries *da capo* que de tots els altres tipus junts. Set contra vuit. Això indica que tot i que la forma *da capo* era en aquest moment habitual en els oratoris de Francesc Queralt, no era en absolut l'única ni la més important estructura de què feia ús. Una altra forma que comença a fer-se freqüent durant aquests anys és l'ària *da capo* transformada: d'aquest tipus n'hi ha tres exemples. Més rara, però també utilitzada, és la cavatina. Durant aquest període Francesc Queralt l'empra un cop. Curiosament, també s'observa un exemple de rondó, una forma encara no gaire habitual en aquest moment.

En el segon període referenciat en el quadre es constaten unes xifres del tot diferents. En aquest cas la forma més emprada és l'ària en dues parts: apareix deu cops. Pel que fa al rondó, la cavatina, l'ària *durchkomponiert* i l'ària *da capo* transformada, cal dir que les xifres corresponents a aquest segon període són sensiblement superiors a les de l'anterior. Efectivament, l'ús de totes aquestes formes es va generalitzar a les darreres dècades del segle. Curiosament, l'única

ària *da capo* d'aquest segon període es troba en l'oratori més modern: *Oratorio de Santa Eulalia* (1823). Aquesta estructura, a començaments del segle XIX era ja del tot obsoleta.

Una qüestió diferent són els números de conjunt (duos, tercets, quartets i cors). Des del punt de vista de l'estructura (formal i harmònica) els moviments més simples són els cors. Pràcticament tots els fragments corals que apareixen en els oratoris de Francesc Queralt es basen en un text que combina una tornada amb diferents estrofes. Això implicarà en gairebé tots els casos una forma musical de tipus estròfic: una música assignada a les estrofes i una altra de diferent destinada a la tornada. Normalment la tornada la canta el cor i les estrofes, un o alguns solistes.

En el conjunt dels deu oratoris considerats de Queralt hi ha un total de 35 números corals. La majoria de vegades l'autor els anomena *coro*; altres vegades, tanmateix, es troba la denominació *coplas*. L'últim moviment de tots deu oratoris és sempre un cor, i algunes vegades està encapçalat per la paraula *cántico*. Aquest darrer fragment té una funció important en els oratoris de tipus al·legòric. Els oratoris al·legòrics es caracteritzen perquè el seu text consta d'una primera part (que forma el gruix principal de la composició) en què s'explica una història de l'Antic Testament, i una segona part (generalment el darrer recitatiu i el cor final) en què es descobreix el personatge a qui l'obra està dedicada. És precisament en el *cántico* on una de les virtuts d'aquest darrer és comparada amb la del personatge principal de la història bíblica que s'acaba de relatar.

L'estructura formal, de tipus estròfic, emprada per Francesc Queralt en els seus oratoris no es troba en les composicions europees del moment. Caldria parlar aquí, potser, d'una influència del villancet, més que no pas d'una influència estrangera. Per altra banda, els moviments corals del compositor català presenten generalment un textura homofònica. Aquesta característica s'observa igualment en molts cors d'oratoris europeus, però també és veritat que en aquests darrers també hi sovintreja l'escriptura contrapuntística i la fuga.

Pel que fa als números de conjunt, els tipus formals més emprats són l'estructura en dues parts, la forma *durchkomponiert* i la *da capo* transformada.

Del que s'ha dit fins aquí, potser deixant una mica de banda el que fa referència als cors, es demostra que Francesc Queralt no es va mantenir anquilosat a uns ideals pretèrits, sinó que va saber adaptar-se als nous temps, tot adoptant les formes musicals utilitzades per la resta dels compositors europeus del seu moment. Tant a nivell de la microestructura com de la macroestructura dels diferents moviments, s'observa, en la música composta per Francesc Queralt, una clara evolució totalment d'acord amb els corrents de l'època. Cal, però, un estudi més general sobre aquesta qüestió per determinar si la resta de compositors catalans d'aquest moment també van seguir, pel que fa a l'estructura formal, les mateixes directrius que el mestre de la catedral de Barcelona a l'hora de compondre la seva música.

### *Estudi dels recitatius*

Una altra qüestió que pot considerar-se a l'hora d'analitzar l'assimilació del classicisme a Catalunya és la que fa referència als recitatius. A través d'aquest element es pot comprovar també el grau d'incidència que va tenir aquest nou estil en els compositors catalans. Es pot parlar d'unes característiques pròpies dels recitatius europeus de finals del segle XVIII. Un cop determinades caldrà analitzar si aquests trets també es troben en els recitatius dels oratoris catalans d'aquest moment.

En primer lloc caldrà considerar els diferents tipus de recitatius emprats pels compositors de la segona meitat del set-cents. Bàsicament, en els oratoris europeus d'aquest moment se n'utilitzen tres: el recitatiu *semplice* (també conegut com a *secco*, tot i que el terme no sembla aparèixer fins als anys trenta del segle XIX<sup>3</sup>), recitatiu *stromentato* o *accompagnato* i recitatiu *obbligato*. Cadascun d'aquests diferents tipus posseeix unes característiques pròpies i van ser habituals durant el període que estem considerant.

El recitatiu *semplice* és aquell en què la veu és acompanyada únicament pels instruments del continu. Es caracteritza pel seu ritme harmònic lent i perquè convencionalment s'escribia en compàs de quatre per quatre. Quan l'acompanyament, a més de ser interpretat pel continu era executat també pels instruments de la secció de corda estaríem davant d'un recitatiu *stromentato* o *accompagnato*. Era habitual reservar aquest tipus per a personatges de major importància o significació dins de la composició. Per exemple, ja a les Passions compostes al segle XVII i primers anys del XVIII era costum que les paraules pronunciades per Jesús estiguessin acompanyades en estil *stromentato*, mentre que per a la resta de personatges s'utilitzava el recitatiu *semplice*. L'estil *obbligato* comporta una major complexitat: la part instrumental és a càrrec de l'orquestra que interpreta passatges de caràcter dramàtic i de gran força expressiva derivats, evidentment, de les paraules del text. Aquests fragments instrumentals s'intercalen entre els diferents segments en què la veu canta el recitatiu.

Aquests tres tipus de recitatius no van ser utilitzats de manera regular i constant al llarg del segle XVIII. Howard E. Smither<sup>4</sup> aclareix la qüestió cronològica. La majoria dels recitatius dels oratoris europeus compostos entre les dècades de 1720 i 1760 (període que aquest autor defineix com a barroc i preclàssic) són del tipus *semplice*. Cap al final del període van adquirint progressivament una presència més important els recitatius *obbligato* en detriment dels *secco*. A partir de la dècada de 1760 l'*obbligato* es va anar generalitzant cada vegada més. Durant els últims anys del segle XVIII, doncs, els compositors europeus dedicats al gènere es van decantar cap al recitatiu *obbligato*, més que no pas pel *semplice*, el qual, d'altra banda, va quedar relegat pràcticament a l'òpera *buffa*.

3. DOWNES, Edward O. D. «*Secco* Recitative in Early Classical Opera Seria». A: *Journal of the American Musicological Society*, XIV nº 1 (1961), p. 50 i s.

4. SMITHER, Howard E. *A History of the Oratorio*. Vol. III, *The Oratorio in the Classical Era*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987, p. 75 i p. 82.

Un estudi centrat en els tipus de recitatiu presents en els oratoris de Francesc Queralt permetrà descobrir si, des del punt de vista d'aquest element musical, l'autor s'acostava o no a allò que era habitual en els compositors europeus del període clàssic. Una primera mirada a les composicions de Francesc Queralt ens mostra, d'una manera general, un clar predomini del tipus *semplice*. També s'observa, per altra banda, un increment, amb el pas del temps, de l'ús del recitatiu *obbligato*. Cal precisar aquesta afirmació: això resulta del tot clar entre 1777 i 1796, període durant el qual va compondre sis oratoris. Es passa, en aquests anys, de cap recitatiu *obbligato* en el primer oratori a dos al cinquè i al sisè. Si aquest resultat demostraria clarament que l'autor seguia els corrents de l'època pel que fa a l'ús del recitatiu, s'observa que en el període següent, de 1798 a 1823, lapse en què compon els quatre oratoris restants, la tendència sembla invertir-se. Dues d'aquestes quatre composicions contenen un *obbligato*, mentre que les altres dues no en tenen cap.

D'altra banda, pel que fa a la funció assignada als diferents tipus de recitatiu sí que el mestre de capella de la catedral de Barcelona segueix les tendències europees del moment. Reserva l'*obbligato* per als moments del text de més força expressiva. En el punt culminant de l'argument, per exemple, col·loca un d'aquests recitatius.

Tot i que harmònicament i melòdica els recitatius s'estructuren d'una manera força simple, a base d'una sèrie de fórmules convencionals emprades sense variacions per tots els compositors, pot resultar interessant analitzar-los i observar com estan construïts ja que el classicisme, també, va desenvolupar un llenguatge específic per als recitatius. Un llenguatge que diferia clarament de l'emprat pels compositors barrocs. El recitatiu de la segona meitat del segle XVIII es caracteritza, en línies generals, per un ritme harmònic lent, per una especial insistència en el tipus de successions harmòniques construïdes a base de dominants secundàries que resolen sobre les seves tòniques respectives, per l'ús d'harmonies clares i senzilles (acords en funció de tònica i tríades o sèptimes de dominant) disposades, en la majoria dels casos, en alguna inversió, i per l'ús, en punts destacats del discurs, de fórmules cadencials convencionals, ja siguin suspensives o conclusives. El recitatiu, per altra banda, no té una estructura harmònica definida, i, des del punt de vista musical, la seva principal finalitat és permetre el pas, de la manera més clara i senzilla possible, de la tonalitat del moviment anterior a la del següent. La senzillesa estilística del recitatiu clàssic no ha de ser considerada una falta d'interès o d'habilitat per part del compositor: cal recordar que era en aquests passatges on es cantava la part del text imprescindible per comprendre l'argument, i qualsevol intent d'afegir quelcom superflu no faria més que complicar la música i per tant impediria la buscada comprensibilitat del text.

Dues característiques del recitatiu de la segona meitat del set-cents, ja s'han indicat anteriorment, són la presència d'un ritme harmònic lent i l'ús d'harmonies senzilles. Aquestes particularitats permeten distingir entre el recitatiu clàssic i el barroc. En efecte, els recitatius del segle XVII presenten un ritme harmònic més aviat ràpid, és a dir, amb la presència de més d'un acord per com-

1 Recitado

Tiple I Coro

Alto I Coro

O re - gi - na, non mi - hi, sed bo - no - rum om - ni - um da - to - ri laus est tri -

Contrabaxo

Continuo

4

A I

buen - da; om - nis e - nim sa - pien - tia, et o - pe - rum sci - en - tia, et dis - ci -

4 6 4 2 6

Cb

4 6 4 2 6

Cont

7

Ti I

Quan - tum ab is - ta,

7

A I

pli - na a ma - nu ve - nit ho - mi - ni di - vi - na.

7 6 3 3 6

Cb

7 6 3 3 6

Cont

10

Ti I

Sa - lo mon, ac - ce - pis - ti quae mu - ne - re te tan - to di - ta - vit, et in te

10 4 2 6

Cb

10 4 2 6

Cont

pàs. Contràriament, en els recitatius clàssics l'efecte d'un acord pot durar un o més compassos. Si en les composicions de finals del segle XVIII les harmonies més utilitzades són les tríades i algunes sèptimes (generalment en les seves funcions de tònica i dominant), en els recitatius barrocs la varietat, pel que fa als tipus d'acords i a les seves funcions, és més gran. Considerant tots aquests aspectes, l'estudi dels recitatius catalans de la segona meitat del set-cents posarà de manifest si estilísticament eren més propers al barroc o al classicisme. Aquestes característiques, que podrien trobar-se a qualsevol recitatiu compost cap a finals del segle XVIII, apareixen també als recitatius de Francesc Queralt.

Algun fragment d'un recitatiu del mestre de capella de la catedral podrà servir per demostrar aquesta afirmació. El número dotze de l'oratori *Salomon a Regina Saba invisus* exhibeix diverses de les característiques exposades més amunt: un ritme harmònic lent (en general, un acord per compàs), una successió harmònica en la qual cada acord és transformat en una dominant secundària que resol sobre la seva tònica respectiva, o la presència, al mig del discurs musical, d'una cadència imperfecta com a element, en aquest cas, per articular la successiva intervenció de dos personatges (cc. 8-9). Pel que fa a les funcions harmòniques, s'observen únicament les de tònica i dominant.

Les fórmules cadencials emprades al final dels recitatius també poden ser indicatives del grau d'assimilació del llenguatge clàssic per part dels compositors catalans del moment que estem considerant. Tot i que la manera d'escriure les cadències a finals del segle XVIII era encara un convencionalisme, s'aprecien algunes diferències en relació amb el que era habitual a la primera meitat de la centúria. En general, la veu podia acabar de dues maneres diferents, baixant des del primer grau fins al cinquè o bé baixant des del segon grau fins a la tònica. L'acompanyament, per la seva banda, feia sentir, sempre després de la melodia del solista, primer l'acord de dominant i a continuació el de tònica (bé en la successió de quarta justa ascendent, bé de quinta justa descendent). Cal assenyalar que les dues harmonies sempre es presenten en el seu estat fonamental per tal d'establir una cadència autèntica. Malgrat que poden trobar-se múltiples excepcions, aquesta és la fórmula amb què habitualment acaben molts dels recitatius escrits a finals del set-cents i principis del nou-cents. Una diferència remarcable entre els recitatius de la primera i els de la segona meitat del segle XVIII està en què en els primers la cadència instrumental es tocava, en part, mentre encara cantava el solista. És a dir, mentre el cantant interpretava les seves últimes dues notes, generalment la tònica i la dominant, l'acompanyament tocava l'acord de dominant i a continuació, tot sol, feia sentir l'acord de tònica. Aquesta manera d'interpretar i d'escriure els finals dels recitatius va caure en desús, aproximadament, cap a mitjan segle XVIII, moment a partir del qual es va fer habitual executar la cadència instrumental després d'acabar el solista les dues darreres notes<sup>5</sup>.

5. Per a més informació sobre aquesta qüestió vegeu: HOSTRUP HANSELL, Sven. «The Cadence in the 18th-Century Recitative». A: *The Musical Quarterly*, LIV nº2 (1968), p. 228-248.



a)

Tiple I, I Coro

Tiple II, I Coro

Contrabasso

der i - ne - fa - ble se ha - ce sie - pre en sus san - tos ad - mi - ra - ble.

b)

Baxo I Coro

Continuo

som - bra, u - na fi - gu - ra de vues - tro a - mor, y sin - gu - lar ter - nu - ra.

a) *Oratorio a san Felipe Neri* (1802), núm. 3

cc. 17-19

b) *La Virgen María en el Calvario* (1794), núm. 15

cc. 39-42

En la majoria dels casos, els finals dels recitatius de Francesc Queralt es comporten de la manera que s'ha descrit en relació amb la segona meitat del segle XVIII. Hi ha, a la part vocal, exemples de les dues possibilitats: descens de quarta justa des de la tònica fins a la dominant i descens, mitjançant una *appoggiatura*, des del segon grau a la tònica. En general, la cadència instrumental sempre està escrita després de les dues darreres notes del solista. És evident que en aquest sentit els recitatius de Francesc Queralt estan perfectament d'acord amb el costum de la segona meitat del set-cents; el mestre de capella de la catedral de Barcelona estava, també pel que fa a aquesta qüestió, al corrent del que era habitual a la resta d'Europa.

Finalment, i encara en relació amb el recitatiu, cal dedicar unes paraules a l'*appoggiatura*, un tipus d'ornament molt utilitzat en els recitats. Són especialment interessants aquelles que es troben als finals de frase. Els finals amb una paraula plana acaben, pel que fa a la melodia, generalment amb dues notes de la mateixa altura (la primera correspon a la síl·laba tònica i la segona, a l'àtona). En algunes ocasions la primera de les dues notes pot ser substituïda per una *appoggiatura*. D'altra banda, quan es tracta d'un final amb una paraula aguda no hi ha lloc per a una *appoggiatura*: la darrera síl·laba tònica del vers es correspon amb una nota en temps fort. Com que el recitatiu és un tipus de cant marcadament sil·làbic no seria lògic introduir en aquest punt una *appoggiatura* que obligaria a cantar aquella darrera síl·laba accentuada amb dues notes. Diversos

teòrics del segle XVIII van intentar, amb més o menys èxit, sistematitzar l'ús de l'*appoggiatura* als finals de frase dels recitatius. Hi ha, per tant, unes tendències concretes, pel que fa a aquesta ornamentació, pròpies del classicisme.

Del que s'exposa en els diferents tractats del segle XVIII que van dedicar-se a aquesta qüestió es pot extreure una idea general de com funcionava aquesta *appoggiatura* en els recitatius del classicisme. Caldrà considerar en primer lloc el tipus de final: masculí i femení (és a dir, amb paraula aguda o plana, respectivament). A continuació caldrà observar el tipus de moviment melòdic que porta a la nota o notes finals (pot tractar-se d'un moviment ascendent o descendent). En general, ja s'ha dit anteriorment, el final masculí no admet *appoggiatura* (Exemple IXa). Són els finals femenins, tot i que no pas sempre, els que permeten aquest tipus d'ornamentació. Quan s'arriba a les dues notes repetides per un moviment descendent de quarta o de tercera és possible l'*appoggiatura* (Exemple IXb). En el cas del salt de quarta cal assenyalar que els compositors solien escriure sempre l'*appoggiatura*, amb la qual cosa aquest cas no presenta dificultats d'interpretació. En altres tipus de salts descendents no sol utilitzar-se aquesta ornamentació (Exemple IXc). Quan s'arriba a les dues darreres notes per un moviment melòdic ascendent, els teòrics no aconsellen l'ornamentació (Exemple IXd). En resum, l'ús, generalment no escrit, de l'*appoggiatura* resulta molt restringit: es pot donar només, tot i que no es tracta d'una obligació, quan s'arriba al final per moviment descendent i mitjançant un salt de tercera. La resta dels casos han de considerar-se excepcionals.

a)



b)



c)



d)



a) Final masculí en el qual no s'admet, generalment, l'*appoggiatura*

b) Dos tipus de finals femenins en els quals s'admet, segons els casos, l'*appoggiatura*.

c) Final femení per moviment descendent en el qual no sol emprar-se l'*appoggiatura*.

d) Final per moviment ascendent en què no és aconsellable l'ornamentació.

Per altra banda, alguns teòrics es fixen en el text per determinar la idoneïtat o no d'una *appoggiatura* en un punt concret del discurs musical. En general desaconsellen aquesta ornamentació en passatges de gran força expressiva on es vulguin manifestar sentiments, per exemple, d'odi, terror, violència, etc. L'*appoggiatura* introdueix a la melodia un cert caràcter de suavitat que la invalida totalment com a recurs per expressar amb fidelitat el sentit dels esmentats conceptes.

En general, els compositors de la segona meitat del segle XVIII observaven, a l'hora de compondre els seus recitatius, aquest conjunt de prescripcions explicades als paràgrafs anteriors. En aquest sentit es pot afirmar que els recitatius del classicisme tenien unes característiques pròpies. Trobar aquestes característiques als recitatius de Francesc Queralt significaria que aquest estil va arribar a Barcelona. Es poden aportar diversos passatges del mestre de la catedral de Barcelona en què s'aprecia la utilització o no de l'esmentada *appoggiatura*. Analitzant els fragments es comprova que el compositor estava al corrent de les tendències europees.

Si centrem l'atenció en els finals masculins (final de frase amb paraula aguda), s'observa que de manera general Francesc Queralt no escrivia mai *appoggiatura* (poden trobar-se, és cert, algunes excepcions). Pel que fa als finals femenins (paraula plana al final de la frase) cal considerar la doble possibilitat d'arribar-hi per un moviment melòdic ascendent o descendent. En el cas del moviment ascendent, el compositor, de la mateixa manera que els seus col·legues europeus, no escriu, en general, l'*appoggiatura*. Aquí, però, també podrien indicar-se algunes excepcions. En el cas del moviment descendent, de la mateixa manera com també es donava en els recitatius europeus, Francesc Queralt escrivia algunes vegades l'*appoggiatura*, mentre que d'altres deixava el final sense l'ornamentació. El fet que el compositor indiqués o no a la partitura la presència d'aquestes notes ornamentals pot significar, en efecte, que, d'acord amb les normes esmentades més amunt, les volgués en alguns llocs concrets i en d'altres no. Molt sovint els cantants afegien, de vegades amb molt mal criteri, una quantitat exagerada d'*appoggiatures* en diferents moments dels recitatius. Una manera de posar fi a aquest abús va ser que els compositors escrivissin a la partitura com havia de sonar exactament la música, és a dir, si s'havia de cantar l'*appoggiatura* o no.

No és aquest el moment d'iniciar un estudi exhaustiu per determinar si l'ús de l'*appoggiatura* en els finals femenins amb moviment descendent de tercera en els recitatius de Francesc Queralt és despreocupat o, en canvi, respon a criteris objectius. No obstant això, l'aportació d'alguns exemples demostra que el compositor seguia, en efecte, les tendències europees.

Un primer exemple es troba a l'oratori *La Virgen María en el Calvario*. El número dos és un recitatiu *obbligato* que comença explicant que Jesús ha mort. Maria Cloefàs, Maria Magdalena i l'apòstol Joan veuen com la Verge Maria es manté impertèrrita al peu de la creu després de tot el que acaba de presenciar. Joan, en la seva intervenció, parla de la fortalesa de Maria i la contraposa a la seva pròpia feblesa. Hi ha un moment en què canta les paraules següents:

«Su quebranto / me llenó de aflicción: un tierno llanto / no pude reprimir. ¿Mas vos constante, / ...» Resulta interessant el diferent tractament dels mots «llanto» i «constante». Tots dos coincideixen amb final femení, al qual s'arriba per un moviment descendent de tercera. La paraula «llanto» (compàs 16) comporta un cert sentit de debilitat, de suavitat. En aquest mot Francesc Queralt escriu l'*appoggiatura*. D'altra banda, el mot «constante» (compàs 33) denota, en aquest passatge, un significat de fortalesa: és lògic que aquí el compositor no demani la nota ornamental.

13

Ti II, I

fun - de al pen - sar - lo.

A I

Su que - bran - to me lle - nó de a - flic - ción: un tier - no llan - to no

Cont

3 6

17

Ti I, I

Ti II, I

A I

pu - de re - pri - mir.

T I

Con violines

17

V I I

V I I I

Cont

Largo

22

V I I

V I I I

Cont

[sfz]

[sfz]

[sfz]

VII  
 VII  
 Cont  
 VII  
 VII  
 Cont  
 VII  
 VII  
 Cont  
 A I  
 VII  
 VII  
 Cont

25  
 25  
 25  
 28  
 28  
 28  
 30  
 30  
 30  
 33  
 33  
 33  
 33

p  
 p  
 p  
 (b)  
 tutti  
 cresc.  
 [p]  
 [f]  
 [p]  
 [f]  
 [p]  
 [f]  
 [p]  
 [f]

¡Mas vos cons-tan-te, qual ro-ca com-ba-ti-da de un pro-ce-lo-so mar,

*La Virgen María en el Calvario* (1794), núm. 2  
cc. 13-35

Un altre exemple interessant en el qual el text determina la presència o l'absència de l'*appoggiatura* es troba a l'oratori *La conversión de Agustino*. El número onze és un recitatiu *semplice* en el qual Agustí explica a Mònica, la seva mare, que finalment ha conegut la Veritat. Comença amb les paraules següents: «¡Qué nuevo resplandor! ¡Qué dulce clama! / mi Dios, yo desfallezco: ¡Oh madre amante! / ¡Ah! No lloréis más; éste es el instante / en que empiezo a vivir. / A la sonora voz que me arrebató, / a la radiante luz del claro día / cono-

1 Recitativo

Alto I Coro

Tenor I Coro

Contrabasso

5

Al

Cb

8

Al

Cb

11

Al

Cb

14

Al

Cb

17

Al

Cb

¡Qué nue - vo res-plan - dor! ¡Qué dul-ce cal-ma! Mi Dios, yo des-fa-llez-co.

¡Oh ma-dre a-man-te! ¡Ah! No llo-réis más. És-te es el ins-

tan-te en que em-pie-za a vi-r. A la so-no-ra voz que me a-rre-

ba-ta, a la ra-dian-te luz del cla-ro dí-a co-no-ci la ver-dad

y el al-ma di-jo: a-quel Se-ñor, que me a-dop-tó por hi-jo es

to-da mi he-re-dad, to-da mi par-te y sin que de él se a-

*La conversión de Agustino (1804), núm. 11*

cí la Verdad...». Les paraules «desfallezco», «amante» i «arrebata», totes elles planes, coincideixen amb finals femenins als quals s'arriba per moviment descendent de tercera. S'observa que les dues primeres són tractades amb *appoggiatura*, mentre que la darrera no. No hi ha dubte que això ve justificat pel propi text: «desfallezco» (compàs 4) i «amante» (compàs 5) són paraules que poden relacionar-se amb els conceptes de feblesa i suavitat, mentre que «arrebata» (compassos 10-11); per altra banda, denota en certa manera violència.

Resulten perfectament lògiques les *appoggiatura* als dos primers mots, mentre que, clarament, aquesta ornamentació en el tercer li trauria al terme tota la seva força i esdevindria, per aquest motiu, del tot inapropiada.

### *Estudi harmònic*

Des del punt de vista de l'harmonia la música del classicisme té també unes característiques pròpies que la diferencien de la que es va compondre al període anterior. És per aquest motiu que l'estudi de la música des de la perspectiva de l'harmonia ajudarà a comprendre la presència de l'estil clàssic a les obres dels compositors catalans. Un primer aspecte que cal considerar en aquest sentit és el que fa referència a les tonalitats emprades. És evident que aquesta qüestió té una relació directa amb les disponibilitats instrumentals de l'època. A finals del segle XVIII totes les tonalitats eren practicables amb instruments de tecla o de corda. Aquesta afirmació, però, no és sostenible si es pensa en els instruments de vent. En el període clàssic els instruments de metall, tot i que començaven a portar-se a terme investigacions per remeiar-ho, no permetien més que la producció d'un nombre reduït de notes; no havien incorporat encara els sistemes de vàlvules i pistons. Això implicava una greu limitació a l'hora de tocar en determinades tonalitats o quan s'havien de portar a terme algunes modulacions.

Durant els darrers anys del segle XVIII els instruments de vent fusta també van conèixer millores importants. A les flautes, oboès i fagots se'ls van incorporar algunes claus que facilitaven l'execució. No obstant això, continuaven sent instruments que presentaven encara serioses dificultats d'execució. No va ser, recordem, fins al segon terç del segle XIX que Theobald Boehm va crear un nou sistema de claus, que va aplicar a la flauta i que posteriorment es va incorporar a altres instruments de vent, que permetia la possibilitat de tocar amb més facilitat en totes les tonalitats.

Així doncs, tant els instruments de fusta com els de metall limitaven, en certa manera, les possibilitats harmòniques de la música. És aquest un dels motius pels quals les composicions clàssiques es mantenen, en general, en uns àmbits tonals força estrets. Les més utilitzades a la segona meitat del segle XVIII són les tonalitats majors que es troben entre els tres sostinguts i els tres bemolls. (Certament això no vol dir que aquestes fossin les úniques tonalitats possibles en la música orquestral, però sí que eren les més habituals.)

L'estudi dels oratoris de Francesc Queralt demostra que, des del punt de vista de les tonalitats emprades, el mestre de capella de la catedral de Barcelona no s'allunya en gran mesura de la pràctica general dels seus col·legues estrangers. És lògic que sigui així si pensem en el fet que els instruments utilitzats a Catalunya eren els mateixos que es trobaven a les orquestres europees. Tenien, doncs, les mateixes possibilitats i les mateixes limitacions. La música de Francesc Queralt, des del punt de vista tonal, es manté en els límits indicats més amunt. Concretament, el conjunt de les àries dels deu oratoris es mouen entre Mi major i Mi bemoll major (en aquest cas entre els tres bemolls i els quatre

sostinguts). Cal assenyalar, per altra banda, que hi ha dos moviments en Sol menor i un en Do menor. Certament, aquí es parla de tonalitats principals dels moviments; dintre de cadascun d'ells, en passatges més o menys extensos, es troben tonalitats amb major nombre de diesis o bemolls. També, tant Francesc Queralt com els seus col·legues europeus, fan ús, en determinats moments del discurs musical, de la modalitat menor, algunes vegades per expressar un sentiment indicat en el text.

### A manera de conclusió

L'estudi precedent és el primer d'una sèrie de treballs que han de portar a conèixer les característiques estilístiques dels compositors catalans de la segona meitat del segle XVIII i primers anys del XIX. Tot i que l'àmbit del present article resulta molt restringit (un sol autor i només una part de la seva producció), és cert, d'altra banda, que proporciona resultats remarcables. En efecte, com ja s'ha vist, des del punt de vista de la instrumentació, les formes musicals, la construcció dels recitatius i l'harmonia, els oratoris de Francesc Queralt són clarament clàssics. La manera com l'autor català utilitza aquests elements del llenguatge musical és semblant, en molts aspectes, a com ho feien els músics centreeuropeus. A la llum d'aquests resultats podem pensar que a Catalunya, efectivament, es va practicar, amb totes les particularitats que es vulgui, aquest estil musical desenvolupat, entre d'altres, per Haydn i Mozart a Viena.

Cal recordar, d'altra banda, que la música que es produïa a la resta d'Europa arribava a casa nostra amb força rapidesa. Els autors catalans tenien la possibilitat de conèixer de primera mà i gairebé de manera instantània les composicions dels seus col·legues estrangers. Amb tot, i malgrat que tots els indicis facin pensar que realment sigui així, caldrà esperar els resultats d'altres treballs centrats en l'estudi d'altres autors del nostre país per demostrar que, de manera general, a Catalunya es va practicar un tipus de classicisme com el que trobem a centreeuropa.